

# 長谷川等伯の美術表現について

Touhaku Hasegawa's Expression of Art

薬 本 武 則

Takenori YAKUMOTO

## 要約

長谷川等伯は、安土桃山時代を中心に狩野永徳率いる画家集団と対抗しながら活躍した日本を代表する画家で、彼の代表作である「松林図」はあまりにも有名であるために多くの美術史家によって研究・解説されていますが、彼を支えた美的感性や意識、及び技術を総合的に解説した本は少ないのではないかと思います。

そこで、ここでは、それらを総合的に説明することによって長谷川等伯の目指した究極的表現が何だったのかを芸術の基本的意識である人間の内発力・意識力・技術力に基づく研究をすることで明確にしようと思っています。

彼は、日蓮宗の家に生まれ、生涯を日蓮宗の信者として生活していますから、必然的に日蓮の根本的思想である法華経の影響を受け、そのために権力に媚びることのない人間尊厳に立脚した感性に基づく作品を中国の謝赫を中心とした美意識に支えられた表現技術によって描いたために、今日においても多くの鑑賞者の感動を呼び覚ます普遍的影響力を持っていると考えられます。

この文章を読むことで、美術教育に携わる教師の明日が開かれれば幸甚に思います。

**キーワード：**長谷川等伯、人間追及、芸術表現

## 目次

### 第Ⅰ章 長谷川等伯の生涯について

### 第Ⅱ章 長谷川等伯の美意識と基礎表現意識について

1. 長谷川等伯の美意識について
2. 美とは何か
  - 1) 西洋美学の歴史について
  - 2) 薬本の美について
3. 長谷川等伯の基礎表現意識について
  - 1) 第二法・「骨法用筆」について
  - 2) 第三法・「随類賦彩」について
  - 3) 第四法・「応物象形」について
  - 4) 第五法・「経営位置」について
  - 5) 第六法・「伝移模写」について
  - 6) 第七法・「真物臨写」について
  - 7) 第八法・「画図編述」について
  - 8) 第九法・「写形純熟」について
  - 9) 第十法・「画龍点睛」について
  - 10) 三遠について
  - 11) 遠近法とグリッド図法について
4. 長谷川等伯の美意識をより理解するために
  - 1) 薬本の美について
  - 2) カント美学と薬本美学の関係について
  - 3) 謝赫美学と薬本美学の関係について

### 第Ⅲ章 長谷川等伯の心情について

1. 十界について
2. 十界の中の十界について
3. 十如是について
4. 三世間について

### 第Ⅳ章 長谷川等伯の技術について

### 第Ⅴ章 長谷川等伯と「守・破・離」について

### 第Ⅵ章 まとめとして

## 第Ⅰ章 長谷川等伯の生涯について

長谷川等伯は、1539年能登国（現在の石川県）七尾で戦国大名・畠山氏の家臣である奥村文之丞宗道の子として誕生し幼名を又四郎と言ひ、帶刀と称しました。その後、奥村文之丞宗道の縁者である奥村文次を介して染物屋を営む長谷川宗清の養子に迎えられましたが、養父、宗清は絵をたしなむ人で、その影響からか等伯も幼少の頃から、養父及び雪舟の弟子である等春に絵を学び、名前も等春の一字を取り信春と言いましたが、最終的には等伯と名乗りました。

その後、25歳になるまでの生活行動については不明のままですが、1563年、25歳の時、「日乗上人像」を描き、26歳から33歳頃になると「十二天図」「日蓮聖人像」「釈迦・多宝仏図」「三十番神図」「鬼子母神・十羅殺女図」等を描き、また、木彫「日蓮聖人坐像」などを制作しています。この様に法華經の内容に基づく題名の作品が能登を中心とした石川県・富山県で十数点確認されていますが、これらのほとんどが日蓮宗関係の所蔵作品ですから、等伯自身も熱心な法華經信者であり、法華經二十八卷の教義に基づく作品を描いていたことが伺われます。

そうして、等伯33歳の時、養父母が相次いで亡くなったのを機会に、妻子を連れて当時、文化の中心地であった京都に出たのではないかと考えられています。それは、おそらく、当時の能登地方と京都の関係は深く、能登を支配する畠山氏時代にも京都の僧侶や文化人が頻繁に能登を訪れており、特に春から秋にかけての文化交流は経済交流と相まって海路を通じて行われていたのではないかと考えられています。また、能登の日蓮宗・本延寺の僧侶も京都にある本山・本法寺にたびたび出かけており、その随行人の中に長谷川等伯が加えられたこともあるのではないかと考えられます。（その時、海から見る能登地方の松林風景は「松林図」屏風に多大な影響を与えたのではないかと考えられています。）そうした経験によって京都の文化水準の高さを熟知していたが故に、長谷川等伯は京都に行く決意をしたと考えられます。

京都では、本法寺の塔頭である教行院に住み創作活動を行いました。当初、優れた画師の集まる京都では、地方出身の等伯にとって活躍する場所は限られていましたが、日蓮宗の庇護のもとに34歳頃「日堯上人像」「父道浄六十五歳」（長谷川帶刀信春34歳筆の落款）「伝名和長年像」「武田信玄像」などの名作を描きました。そうして、41歳の時、妻である妙浄が亡くなってしまいました。

その影響からか40歳代の長谷川等伯の足跡については不明な点が多いのですが、岡山県にある「達磨図」「花鳥図屏風」を見ると狩野派の影響を受けた作風ですが長谷川等伯の落款などから狩野派との関係が親密であったことが伺われます。おそらく、この当時は、絶大な影響を持っていた狩野派の支配下でなければ仕事の出来ない状況にあり、その

中で注文制作をしていたのではないかと考えられます。また、当時の表現には狩野派のみならず雪舟の絵の影響も伺うことができます。なぜなら、当時の大覚寺には雪舟の描いた「陳希夷睡図」があり、そこから雪舟の影響も見逃すことはできません。すなわち、この時期は、おそらく、狩野派のみならず様々な画派の絵画表現を学び、そこから等伯独自の表現を試みた時期だと考えられます。

また、当時の堺は日蓮宗の布教活動が盛んで、その関係から堺出身の日通上人、千利休などとは親しい関係にあり、また、等伯の後妻である妙清も堺出身でした。また、当時の堺は盛んに商業活動が行われ、経済的にも豊かであった関係から多くの文化人が集まり、千利休を中心に茶の湯も盛んに行われ、茶室には中国や日本の優れた画師の作品がかけられていましたから、そこに参加する等伯も、その人たちの作品から様々な表現技法を学んだと考えられます。

そのような40歳代だったので、作品制作が滞っていたのかもかも知れません。しかし、現存はしませんが、一人ではできない大徳寺での絵画制作の仕事が記録に残っていることを考慮すれば、中期には、すでに等伯派が存在していたかも知れません。

その後、51歳の時に信春を等伯と改めて妙清を後妻として迎えています。その当時の作品としては、大徳寺山門に天井画と柱絵を描いたのではないかとされています。また、その後、等伯52歳の時に仙洞御所障壁画の仕事の注文を受けましたが、狩野派の圧力により阻止されたことが勧修寺晴豊の日記「晴豊公記」に記されています。そのような状況から判断すると、等伯は狩野派の様式主義的な作風から自然主義的な作風へと移り、為政者のためだけではなく誰もが感動することのできる普遍的な絵画表現を目指していたとも考えられます。その様に彼の美意識が変化して行く中で狩野派との摩擦も多くなりましたが、狩野派の長である永徳が48歳の若さで亡くなりました。その結果、わずか3歳で亡くなった秀吉の嫡子である鶴松の菩提寺・祥雲寺に祥雲寺障壁画（現・智積院の楓図襖）を描きましたが、これが、また狩野派の逆鱗に触れました。この作品では、狩野派にはない情緒的な自然表現を用いて、名実ともに狩野派に対抗する等伯派を育成したのです。しかし、この障壁画を描く前年には、千利休が自刃し、また、等伯55歳の時に子供の中で一番期待していた長男の久蔵が亡くなり、その衝撃は計り知れないものがありました。それを機会に世界に名だたる名作「松林図」屏風を制作しました。

この心象風景画には等伯の苦渋に満ちた孤高な精神と、それでも厳然と立ちすくむ等伯の気迫がみなぎる自然主義的作品として描かれた下絵だと言われています。その他、この時期に「竹林猿侯図屏風」「竹鶴図屏風」「利休居士像」「樹下仙人図屏風」「妙蓮寺障壁画」「枯木猿侯図屏風」「妙法尼像」などを描き、61歳の時には、本法寺の「仏涅槃図」や妙心寺の襖に「山水図」を描き、63歳の時には、大徳寺真珠庵に「商山四皓図襖」「蜆子猪頭図襖」を描き、また、親しい人物像や「大涅槃図」を描いています。

「大涅槃図」は京都三大涅槃図の一つで華やかな表具を含めると高さは10メートルにもなります。この作品で注目されるのが、本図表具の裏に日蓮大聖人以下の諸祖師、本法寺開山の日親上人以下歴代の住職、及び、祖父母や養父母、等伯より先だった子息などの供養銘が記され、等伯の哀悼と供養の思いが伝わってくることです。このことから長谷川等伯が誠実な人柄であったと共に、法華經に基づく人間主義者であったことが判るでしょう。

等伯は66歳の時、法橋になりましたが、この位は、もとをただせば宮中から高僧に対して授けられる位でしたが、この当時になると功績のある絵師にも与えられるようになりました。等伯は、そのお礼に屏風一双を宮中に献上したと「御湯殿上日記」に記されています。そうして、法橋を拝受して5年～6年が経過しないと授けられないと言われる法眼の位を67歳の時に与えられています。

そのことにより等伯が宮中でも大変な評価を受けていたことが判ります。そうして、70歳の時、親しくしていた本法寺の日通上人が亡くなり、等伯は日通上人の肖像画を描いています。その作品には、「自雪舟五代 長谷川 法眼 等伯筆 七十歳 戒名 日妙」とあります。

72歳の時、次男、長谷川宗宅を伴って江戸に向かう途中で亡くなりました。

(注・法橋・法眼について一宮中が中世以降、僧に準じて医師・絵師・仏師に与えた称号の一つ)

## 第Ⅱ章 長谷川等伯の美意識と基礎表現意識について

### 1. 長谷川等伯の美意識について

長谷川等伯は日本の画家ですから、必然的に中国の美意識や表現意識により作品を創っているのですが、この日本に大きな影響力を与えたのが謝赫と言う画家でした。

謝赫は中国の南北朝時代(B.C.439～589)に生まれた画家であり批評家でした。彼は、画家としてより批評家として「古画品録」を著して後世に名前を残した人です。この「古画品録」は中国の画家の作品を批評したのですが、その中に「六法」があり、その第一の「気韻生動」は日本の画家の美意識に大きな影響を与え、今日・日本においても作家や鑑賞者の美意識の判断基準になっているのです。

「気韻生動」については、B・ローランドが「東西の美術」の中で「拘束された厳格な動きの取れない規則ではなく、むしろ、制作の極地を定める基準であり、すべての画家が進んで切望するものでした。芸術家の主たる狙いは自然の精神的調和を、彼のもろもろの作品の中に《気韻生動》を吹き込むことであった。」と言っているように絶大な影響力を持っていたと思います。「気韻」とは、天地や人間の体内に宿るエネルギーが自他間の中で



響き渡ることであり、それによって、生まれ動く作用を「生動」と言うのです。真剣に生活している人が真剣に生活している人に会うと、その体内にある「気」がぶつかり合って響き合い、そこに「生動」が起こり、何かが生まれるということなのではないでしょうか。また、青い空に浮かぶ白い雲に感動した作家が、そこに宿る生命力を描こうとする懸命な行為と言えるでしょうか。また、描かれた作品の表現力の素晴らしさに鑑賞者が心打たれることなのではないでしょうか。ともかく、人間や自然界の持つ不思議と言えば不思議、あたり前と言えばあたり前の生命力（気）が、対象物と触れ合って描く行為が生まれ、描かれた作品によって、それを観る人が、そこに宿る生命力を感じるのだと思われます。

これは、カントの「美とは生命力を促進させる感情である」という説明と同じであり、また、ゲーテも「芸術家は生き生きと仕事に向かうと、それによって、彼の生活の価値や自然から与えられた崇高さをきつと体現できるのである」と言っていることとも共通します。カントにしろ、ゲーテにしろ、謝赫にしろ、結局は「生き生きと」それが普遍的で絶対的な感動であり、それこそが美であると言っているのです。

ここで謝赫の美について分かり易く説明すれば、美は、「生き生きと生きようとする人が、生き生きとした対象に触れることによって、より生き生きとしようとする人間生命の内在性の中に潜んでいる」と言えるでしょう。抜けるような青空の中に浮かぶ白い雲も、それを受け入れる開放的な心があってこそ美は生まれるのです。閉鎖的な心には、青空の中の白い雲でさえ自分を苦しめる対象にしかありませんから「心こそ大切なれ」。忘れてはいけない言葉です。

## 2. 美とは何か

美とは「気韻生動」であると言いましたが、これは中国の謝赫が言った言葉で、西洋にも「美とは何か」についての論理的展開がなされているのです。ここでは、西洋の美・薬本の美について説明し、謝赫の美意識との関係性について考えてもらえることを期待しています。

### 1) 西洋美学の歴史について

西洋では、美についての学問的考察がいつ頃から始まったかは、はっきりとはしませんが、ギリシャ時代のソクラテス（B.C.470～B.C.397）が代表的人物だろうと言われています。ソクラテスは辻説法者として有名ですが、彼の語った言葉は、プラトンによって記録されて残っているのです。プラトンの書物「パイドン」で、ソクラテスは、「美とは何か」の問いに対して「本源の美」と答えているのです。また、「本源の美」とは、「それが存在するというそのことによって、われわれが美しいと呼ぶものを美しくするのである。われわれとの交渉がどのような方法で行われていようと、それは問題ではない」と言っています。ここで言う、それとは、「本源の美」です。「本源の美」があるから、私達は日常

生活の中で、美しいと思うものを美しくしているのである。たとえば、青い空の中の白い雲を見て美しいと感じるのは雲自身の美しさではなく空や雲の中に本源の美が宿っているから雲を美しくさせているのであって、もし、空や雲から本源の美がなくなれば美しくなくなる。だから、私達との触れ合いがどのようなであろうと問題ではない。海の上で見る青い空の中の雲も、都会の中で見る青い空の中の雲も、狭い部屋から見る青い空の中の雲も、本源の美が宿れば美しく宿らなければ美しくなくなるということです。結局、ソクラテスの本源の美は、アテナイの美の神を指し、現代風に言えば絶対的美の存在を暗示していたことになるでしょう。

次はプラトン（B.C.427～B.C.347）です。プラトンは「美を求めるものは、まず、1つの美しい肉体（あるいは物）を愛することを試みる。次に愛する人は、感覚的な単なる形態への愛の貧しさを知り、感覚的な形を越えた心の営みの美に引かれる。しかし、これも又何者でもない。なぜなら、心の営みの美も絶対的愛によって越えられるからである。そうして、この入門者は、かつ然として絶対的美の深遠さと広さを知る。彼は、われを忘れて、苦しみの中に没頭する。そうして、本当の美を知ろうとの努力の中で、ついにそれ自身をして、また、それ自身によって美なる超越的、絶対的な美を感じることが出来るのである。手本の中の手本、観念の中の観念に触れることができるのである。すべての美しいものが美しくなる根源には、この美の働きがあるからである。すべては、これより発し、同時にこれに達する。それは、感覚なるものの起源であり終局である。すなわち絶対的な物である。」と言い「芸術家が部分的で一面的な個性を藝術に表現することができるのは、この美の働きによるからである。」と言っているのです。プラトンは、美を3つの層に分け、肉体（形態）の美→心の美→絶対の美、へと理解が深まるのであると言っています。結局プラトンは、ソクラテスの感覚的な美を論理的な説明に置き換えた人だと思います。

この考えかたを仏教の「空・仮・中」に置き換えて説明すれば、肉体の美は「仮」、心の美は「空」、絶対の美は「中」に置き換えることができます。肉体を「仮」に置き換えることが出来るのは、肉体は常に変化して止まることがないので「仮」と言います。心を空にするのは、心は実体を見せることが出来ませんが確実に実在するものですから「空」と言うのです。絶対を「中」とするのは、可変の存在である「仮」と実体のない実在である「空」を調和させる不動の存在だから「中」と言うのです。

次にアリストテレスです。（B.C.384～B.C.322）です。彼は、ソクラテスやプラトンのそれでも観念的に取られやすい美を、より合理的に置き換えた人だと思います。

彼は次のように言っています。「様々な部分を持って構成される物、あるいは、ある存在は、それらの部分が一定の秩序の中に配置されている限りにおいて、さらに、それらの部分が正当な大きさを持っている限りにおいてのみ美を持ち得る。なぜなら、美は秩序と大

きさの中に存在するからである。」と言っているのです。このことは、彼の言うとおりであり、美術表現の基礎意識は合理的で秩序を持ったものなのですが、私達はいつから、感覚だけで美術ができると信じるようになったのでしょうか、良き感性の発露のためには、良き理性の支えが必要であり、良き理性の発露のためには良き感性の支えが必要であることは言うまでもありません。さらに、彼は、秩序や大きさを捉えるのは人間の心であることに気づいて「美自体のアイデアは人間の精神に内在する典型である。もはや、ここには、超人間的な理想も超世界的な理想もない。すべて、我々の中にある。理想は人間の中にある」と言ったのです。私達の中には、理想をプラトンのように人間の外に存在する象徴的なものとして捉えようとする人もいますが、若い人たちはアリストテレスのような考え方の方が本物の美を見つける心が養われるように思います。すべて自分の中にあるのだから、それを引き出すために努力の汗で掘り当てなくてはなりません。

アリストテレスの考え方は、プラトンより、より人間に近づいた考え方だったのですが、彼も理想と言う観念は失っておらず、美の理想を具体的な形の中に置き換えたに過ぎないとも考えられます。

次に16世紀頃になり、ヨーロッパで冒険的機運が高まり、世界中に船出するようになると、ヨーロッパの文化と世界の文化がぶつかるようになり、ヨーロッパの美意識にも変化が起こるようになりました。モンテーニュ（1533～1592）は「正直なところ本質的な美とか本源的な美とかと言うものは、どうしても我々には合点が行きかねる」と言い、「インド人は大きな分厚い唇と平べったい鼻が美しいと言うし、ペルー人はでっかい耳が美しいと言う。赤く染めたり黒く染めたりした歯が美しいと言う民族もある。」と言っています。その他、首は長いほうが良い、身体には刺青をしたほうが良い、などと言う民族もあるのです。こうなるとギリシャの理想美は地方特有の理想美であり、地球上の絶対的で普遍的なり理想美ではなくなってしまったのです。インド人のように大きな分厚い唇と平べったい鼻や黒い肌を理想美にしている民族からすると、ヨーロッパ人の細い唇、とがった鼻や白い肌は醜いものになってしまうのです。そこで、モンテーニュは「本源の美とか絶対美とか、あるいは理想美とかがあるのだろうか」という懐疑の言葉になったのです。

このことについてカントは（1724～1804）は「本源の美・絶対の美・理想美は人間の感性の中にある」ことを発見して問題点となった美の定義についての説明をしたのです。カントは、美を「質・量・関係・様態」の四つに分けて説明しています。まず、「質」の観点から考えた趣味判断の第一の契機は「趣味は、ある対象ないしある表層の様態を、完全に没関心的な仕方で、満足ないし不快によって判断する能力であり、かかる満足の対象が美と呼ばれるのである」と説明し、「量」の側面から考えられた趣味判断の第二の契機は、「美は、概念なしに普遍的に快いものである」と説明し、「関係」の観点から考えられ



た趣味判断の第三の契機は「美は、合目的性が目的の表層なしに対象において知覚される限りにおいて、対象の有する合目的性の形式である」と説明し、「様態」から考えられた趣味判断の第四の契機は「美とは、概念なしに必然的満足の対象として認識されるところのものである」と説明しました。そうして、彼は「美とは、生命力を促進させる感情である」と結論づけたのです。

## 2) 薬本の美について

美は人間の内在性として存在しているもので、感性和理性の融合によって作り出された言葉ですから、美を説明しようとする、まず人間について説明しなくてはなりません。「人間とは何か」を説明するのは、やはり、仏教心理学から説明するのが適当かと思います。仏教では、人間は「空・仮・中」の3諦であると説明しています。「空」とは、あると言え、ないと言えない、捕らえどころのない心を意味し、「仮」とは、限りなく変化する身体を意味し、「中」とは、限りなく変化する「空」と「仮」の中で普遍の実体である生命を指しているのです。この「身体・精神・生命」の中を動いている美は、どのようにして作り出されているのでしょうか。まず、外的刺激は、まず身体から取り入れられますから、次に精神に行くものと、生命に行くものとがあります。そうして、精神に行ったものが、そのまま身体に帰るものもありますが生命に行くものもあります。次に、生命に行ったものが、そのまま身体に帰るものもあれば、精神に行くものもあります。このように考えれば、身体→精神→生命→身体のプロセスと身体→生命→精神→身体のプロセスがありますから、ここでは、どちらの動きが美的プロセスになるかを問題にします。美の場合は、まず、外的刺激が身体の六根を通じて入ってきたものが、次に精神に行くのでしょうか、それとも生命に行くのでしょうか。美術教師が、いつも指導する時に使う言葉は「感動」です。「感動したものを生き生きと描きましょう。感動できないものは描いても説明にしかありませんから感動できまで努力しましょう」と言うでしょう。ここで言う「感動」とは生命の躍動感を指しているのですから、美のプロセスは、身体→生命→精神→身体のプロセスになります。つまり、生命で起こる感動を精神で把握して精神に内在する知識を駆使して表現するのです。その時、その人の持つ精神的教養がその人の作風を作るのですから、絵を描く人は出来るだけ豊かな教養を身につけなくてはなりません。(旅行により新しい体験などを求めるのはそのためでしょう)。そうして、より多くの教養を身につけて、生命の感動をできるだけ豊かに表現するために精神があるのです。そうして、ついに身体を通じて描かれますが、この身体の機能もより複雑な動きが出来るように日々訓練をしておかなくてはなりません。

ですから、薬本の美は、「外的刺激を受けて身体が動き、それが生命に内在する感動となり、その感動をよりの確に表現しようと精神が働き、その動きが身体を通じて表現される螺旋的運動である」と定義するのです。美は本来、動きそのもののの中に内在するもので

すが、いつの間にか理想的存在になってしまったのは、人間の知性の豊かさによるものなのでは、それと同時に人間の形式的能力によるものでした。美は、自由な創造を求める人にしか宿らない妙法なる力であると言っておきましょう。

### 3. 長谷川等伯の基礎表現意識について

次に、感性に支えられた「気韻生動」をどのような意識で表現すれば良いのかが、次の第二法～第六法に説明されているのですから、ここでは、このことについて長谷川等伯の作画意識を推論しながら説明しておきましょう。

#### 1) 第二法・「骨法用筆」について

「骨」とは要領、微妙なやり方の呼吸、具合、調子の事で、「法」とは、作業の一定の手順、やり方、の事で、「用」とは、使う、役立てる、用いる事で、「筆」とは、柄の先に毛の束をつけ、これに絵の具をつけて描く道具のことですから、「骨法用筆」とは、絵の基本である表現を1つの手順より筆を用いて描くことですから、素描力に置き換えて説明することができます。素描にはクロッキー、スケッチ、デッサンなどがあります。

クロッキーは、5分～10分の時間内に、スケッチブックなどの上に、鉛筆(2B～4B)やボールペン(プラスチックペン)やクレヨン(サクラ・ペンテル)などで線を中心とした形を描くことです。紙の上には線しか表現するものがありませんから、対象に対して正確な描写をしながらも、生きた線になっていなければなりません。生きた線とは、線の中に生命力に支えられた勢いや躍動感や線の強弱が的確に表現されていることです。

スケッチは、1時間程度の時間内に、スケッチブックなどの上に、鉛筆やボールペンやクレヨンなどで線と明暗や色の調子などを描くことです。紙の上には線と明暗や色の調子が描かれていますから、対象に対する正確な描写をしながらも、作者の感情の起伏を描くようにしなければなりません。ここでも生きた表現が大切で、生きた表現とは、生命力を伴う躍動感が線や調子の中に描かれていることです。

デッサンは、3時間程度の時間内に、厚目のスケッチブックなどに鉛筆やボールペンやクレヨンなどを用いて、光と影の織りなす微妙な調子を描くようにします。ここでは、紙の平面上に、どこまで空間を描く事が出来るかが大切な課題になります。的確な明暗が描けるようになる事が目標になります。

ともかく、ここでは、自分の感性と理性と身体的機能の調和ある成長を求めて、心に感じるものがあれば、いつでもどこでも直ぐにスケッチブックに描こうとする心構えが必要です。

ところで長谷川等伯は、どのようにして線画を上達させたのでしょうか。おそらく、最初は師匠である等春の描く線画を模写したと思われます。静物・人物・風景・仏画などの模写を誠実な気持ちで繰り返し描いたと思われますが、自分からも「骨法用筆」を上達さ

せるための最大の表現対象である自然を積極的に模写したと考えられます。そのようにして視覚的に捉える対象物を的確な心で描けるように訓練をしたと思います。

## 2) 第三法・「随類賦彩」について

「随」とは、成り行きに任せることであり、「類」とは、似た物の集まりのことで、「賦」とは、割り当てて与えることですし、「彩」とは、彩りや飾りをつけることですから、彩色力に置き換えることもできます。

彩色力向上のためには、水彩絵具やアクリル絵具やアキーラ絵具やクレヨンなどの材料の持つ性質、つまり、乾燥時間や乾燥した時の発色状態や塗り重ねなどの特徴を合理的に研究して、感性に基づく表現技術力の向上を図るようにしなくてはなりません。また、それ以外に科学的な色彩知識が求められます。そのためには、まず、マンセル表色系によって、明度、彩度、色相を学ぶと共に、補色や類似色について学び、それらを基礎知識として自然界に存在する色の組み合わせを現象心理学として研究することが必要になると思われます。たとえば、青い空に白い雲、緑の葉の中の朱色の花卉、また、緑の葉の中の黄緑の花弁や、青い海の中の緑の海草、あるいは、緑の葉につく黄緑色の虫達などの色彩研究をする必要があるでしょうし、色から受ける色彩心理学などを学ぶ必要もあるでしょう。

ここでは、明度・彩度・色相について簡単に説明しておきましょう。明度とは色の明暗の度合いのことで、絵の具の場合は、白が1番明るく、黒が1番低いことになり、その間に灰色がありますが、灰色から白くなるほどに明度は高くなり、灰色から暗くなるほどに明度は低くなります。また、絵の具の色は、光の加算混合とは違って、減算混合と言われる、絵の具を混ぜれば混ぜるほど明度は低くなり最後は灰色になります。次に彩度ですが、彩度とは鮮やかさの度合いのことで、赤や黄色や緑や青い色が1番鮮やかで、絵の具の場合には、原色が1番鮮やかで白や黒や灰色や他の色が加わるにつれて鈍くなります。次に色相ですが、色相とは、色の種類のことで、赤は赤色、黄は黄色、緑は緑色、青は青色と言うように色の持つ相のことで、これを絶対的色相と言いますが、それに対して相対的色相と言うのがあります。これは、隣に来る色によって色の見え方が違ってくことを意味します。たとえば、青い空に浮かぶ白い雲の陰は灰色になりますが、視覚的には、その灰色が赤みを帯びた灰色に見え、赤く染まる夕焼けの中に浮かぶ雲の陰は青味を帯びて見えるなど、自然界には、原色の絶対的知覚だけではなく、周囲の色との関係において相対的な見かけの錯覚色があることを知って、それを絵画表現に用いることが大切です。ともかく、それらのことを知って、ひたすら描きながら、そこに湧き上がる問題点を1つずつ解決してゆくことが大切だと思います。そうすれば、やがて、自分の納得できる彩色ができるようになるでしょう。

ところで、長谷川等伯はどのようにして彩色力を身につけ向上させたのでしょうか。おそらく、最初は師匠である等春の生物・花鳥・風景・人物・仏画などの彩色方法を学び、

また、自ら自然を描くことで学んだと考えられます。たとえば、「楓図壁貼付」を観ても、この作品が自然の中に溢れる色彩を自然法に則った合理的な表現をしているからこそ、華美な作風にも関わらず静謐な情緒に溢れているところに最大の魅力があります。

### 3) 第四法・「応物象形」について

「応」とは、他の動きに従う、他の力に釣り合うことであり、「物」は、具体的な感覚で捕らえられる対象のことであり、「象」とは、目で見られない物を何らかの形によって示すことであり、「形」とは、表に現れた姿のことですから、描写力に置き換えることができます。つまり、ここでの描写力とは、形や色を含んだ対象を、精神力によって調和の取れた描写をすることです。

では、描写力向上のためには何をすればよいのでしょうか。一般的には、視覚的に見える形を描く描写を中心として、ペン、色鉛筆、クレヨン、パステル、水彩絵の具、アクリル絵の具、アキーラ絵の具や油絵の具などで、人物、静物、花、風景などを生命力（気韻生動）の伴った表現になるように描くことだと思います。人物描写の場合には、紙などの画面に色鉛筆や彩色ペンや色コンテなどを用いて、人体を現実描写と心象描写を混在させて描く事になるかと思います。静物の場合は、木材、布、花瓶などの陶器類、果物、金属、などの材料の性質を的確に描写できるように努力すると良いでしょう。花の場合には、無機質な容器の中に生けられている花の持つ華やかな生命力を表現できるようになると良いでしょう。風景の場合には、様々な要素を含んだものがたくさんありますから、それらを的確に描写できるようになると良いでしょう。たとえば、手前に湖があり、その周囲には樹木が黄色やピンクの花をつけた中に白壁の家が点在し、その裏手には雪をかぶった早春の山並みがあり、その上には抜けるような青空に白い雲が浮かんでいるような風景を描く場合には、それぞれの特徴を的確な描写力を用いて描き分ける必要があるでしょう。

ところで長谷川等伯は、どのようにして描写力を向上させたのでしょうか。おそらく、最初は、師匠である等春の様々な作品の模倣を繰り返すとともに、日常の中で感動する自然を率直な心で描写することで成長したと思われます。そうして、次第に表現に必要なものと不必要なものを感じ別しながら的確な描写力を向上させたと思われます。

### 4) 第五法・「経営位置」について

「経」とは、筋道をつける、収め整えることで、「営」とは、こしらえる、計画すること、で、「位置」とは、もののある所や場所のことですから、構成力に置き換えることができます。

つまり、構成力は、描く対象を見つけ、それを表現するための計画を立て、それぞれの対象をあるべき位置に置くことです。

では、構成力向上のためにはどのような方法があるのでしょうか。一般的な方法として



は、正方形が画面構成の基本で、そこから、黄金矩形、白銀矩形などが作り出されます。黄金矩形とは、正方形の底辺の中点から上辺の左右のどちらかの点を結んだ線を半径とする線を左右どちらかに落とした線と底辺の延長線との接点を結んでできた長方形が黄金矩形になりますし、また、正方形の対角線を半径とする線と底辺の延長線との接点を結んだ長方形は白銀矩形、つまり、 $\sqrt{2}$  矩形になります。そのほかに $\sqrt{3}$ 、 $\sqrt{5}$  矩形、又、正三角形、二等辺三角形などがあります。これらを的確に用いながら、画面構成のできる力を基礎的畫面構成力と言うのです。

ところで、長谷川等伯は、どのようにして構成力を向上させていったのでしょうか。おそらく、師匠の作品（特に仏画）を模写しながら、それと並行して日常生活の中に溢れる自然の秩序と調和を身につけながら成長したと思われます。そうでなければ自然に冥合した、あの名画「松林図」屏風を描けるはずがありません。

##### 5) 第六法・「伝移模写」について

「伝」とは、人から人へと伝えることであり、「移」とは、位置が変わることで、「模写」とは、あるものにまねて写し取ることですから、表現力に置き換えることができます。

つまり、既成の優れた作品を模写することによって表現された中に込められた普遍性を伴った美的感性や技術力を吸収しながら、自分の作品の中にも生かしてゆこうとする力だと思えます。

では、表現力向上のためには、どのようにすればよいのでしょうか。優れた作品を模写し、そこに自分自身の精神性を織り交ぜながら描くためには、優れた技術力と共に、強い精神性を持続できる螺旋運動を伴った気力が求められます。その向上のためには、デッサン力や描写力が求められると共に、妥協を排した精神力向上のための充実した気力を持った人との対話が求められるでしょう。その継続によって表現力の向上が図れるのだと思います。

ところで、長谷川等伯は、どのようにして表現力を身につけて行ったのでしょうか。推論としては、おそらく、ここでは日蓮聖人の唱える題目に託された1念三千理論に裏付けられた人間生命の輝きに基づく自然との「気韻生動」が支えになっているように思われます。日常生活で触れ合う自然には生命が溢れていて、その生命力と自分の生命力が共鳴して描かれた作品は、観る人をして感動させずにはおかぬ表現になることを本能的に学んだに違いないのです。

その他「真物臨写」「図画編述」「写形純熟」「画龍点睛」の四法を加えて「画の十法」という考え方もありますから、このことについて説明し、次に、東洋の表現意識の一つである「高遠・深遠・平遠」についても説明しておきます。また、それに付随して、西洋画の表現方法である遠近法とグリッド図法についても説明しておきましょう。



## 6) 第七法・「真物臨写」について

「真」とは、嘘、偽り、飾り気がない、本当の所のことで、「物」とは、何らかの事柄、対象を漠然と捉えて言う言葉で、「臨写」とは、手本を見て写すことですから、転じて対象物を正確に描くことを意味しますから、写実力に置き換える事ができます。つまり、写実力とは、視覚上で目にした対象物を正確に描くことになります。

では、写実力向上のためには、どうすれば良いのでしょうか。一般的には、目に映る物を、既成の概念や生活感情によって動かされることのない理性に基づく表現技術を徹底的に育成することに尽きると思います。大げさな言い方をすれば、機械人間になることに徹することによって達成されるのです。

ところで、長谷川等伯は、どのようにして写実力を身につけたのでしょうか。やはり、師匠の作品を徹底的に模写するとともに、能登風景の模倣から対象物の写実のみならず心象的写実力までも身につけたのだと思います。このことを法華經の妙法では、心象的写実力を「妙」と言い、視覚的写実力を「法」と言います。優れた芸術作品は、この二つの融合によって成り立っていると言われています。

## 7) 第八法・「画図編述」について

「画図」とは、絵のことで、「編」とは、文章を集めつづって書物にすることで、「述」とは、事実に従って言うことですから、転じて作品解説をすることになりますから、自分の描いた作品を自分で的確に説明できる論述力を育てなくてはならないでしょう。

たとえば、作品表現の方法には、様式化した理性を重んじる方法と現実的感性を優先させた直観的な表現方法と、それらを融合させた総合的表現方法があります。まず、理性的方法としては、計画を立てて、準備（地塗り）をして、作画（中塗り）して、全体的調和（仕上）のための整理をして作品を完成させるのでしょうし、感性的方法は、現実に基づく感動を即座に表現しようとして、その瞬間の感情を的確に表現しようとするもので、ここには方法も手段もありません。そこにあるのは、ただ作家のむき出しの感情と表現のための材料があるだけです。総合的表現方法は、対象が六根を通じて入り、その刺激から受けた感性に基づく感動を理性に基づく精神活動で整理して、そこで必要な技術を見つけ出して身体を通じて的確に描こうとすることですし、この表現方法の繰り返しによって作品の完成度が高くなるという過程のことになります。

ともかく、これらの表現方法を具体的に説明できるようになることが「画図編述」と言うのです。

確かに絵を描いている時には、感情を優先させた表現をしなければ優れた作品は生まれませんが、その過程を意識化させて問題点の発見と、その解決を図ることによって、より良い作品を作り出すために必要なことですから、他人の作品のみならず、自分の作品を文章化できる論述力が求められるのです。

長谷川等伯が優れた自己作品の解説ができたかどうかについては、資料が不足しているために判断をすることはできません。

#### 8) 第九法・「写形純熟」について

「写」とは、原画通りに描く、まねて描くことで、「形」とは、手に現れた姿のことで、「純」とは、混じりけがない、ありのままで、偽りや飾りがないことで、「熟」とは、十分に作る、よくなることです。ですから、転じて、同じような絵でも繰り返し描いていけば、やがて、自分らしい作品が表現できるようになるということで、持続することの大切さを述べているのですから、ここでは持続力に置き換えることができます。

では、どのようにすれば持続力は身につくのでしょうか。それを簡単な言葉で言えば「好きだ」という感情を持ち続けることができるかどうかで決まると言っておきましょう。

長谷川等伯は、様々な苦勞をしながらも、幼少のころから死に至るまで絵を描き続けた人なのですから、彼ほど絵の好きだった人はいないでしょう。「好きこそものの上手なれ」大切な言葉です。

#### 9) 第十法・「画龍点睛」について

「画龍点睛」の「睛」とは瞳のことで、「龍」を描いて、最後に瞳を描き加えたら、「龍が昇天した」ということから、絵を完成させるために最後に加える大切な作業のことを言いますから、完成力に置き換えることができます。このことを具体的に分かり易く説明しますと、「絵は形だけではなく心をこめて描きなさい」という戒めになるでしょう。

これで、「画の十法」を説明しました。これらを支えにして作品を表現し続けていけば、いつの日か、必ず、優れた表現ができるようになるのです。

ところで、長谷川等伯は、どのようにして「画龍点睛」を身につけたのでしょうか。ここでは、日々の誠実で真剣な研鑽から技術を超えた「気」こそが表現の根本であることに気づいたのだと思います。

#### 10) 三遠について

三遠とは、空高く見上げたように表現する「高遠」と、平面に奥深い印象を与えるように表現する「深遠」と、大地の左右を広々と見渡すように表現する「平遠」（鳥瞰図）があります。

これらは、東洋人独特の世界観から来ているもので、視点をできるだけ宇宙的な位置から見るようにした結果、創り出された表現方法です。

#### 11) 遠近法とグリッド図法について

遠近法は、15世紀から16世紀頃のイタリア・ルネッサンス期に創り出された表現技法で、同じ大きさの物が見る位置によって違って見えることが考えの中心にあります。

たとえば、目の前に立つ身長1メートル80センチの人が、遠くに行くにつれて小さく見え、やがて、0メートルになるのです。この0メートルになるところを消点と言います。

その点が水平に動いた線が消線です。では、どのくらいの移動距離で、どのくらい小さくなるのかを具体的に図で表したのがグリッド図法です。この図法は正六面体を基本にしてその傾きの度合いから形を描きだすものです。このことを知っておくと自動的に大きさの変化が描きだされます。ただ、この図法も、その基になる遠近法も、現実とは少し違った表現になり違和感を持ちますが、それは、現実がより複雑な遠近を持っていると共に錯視を伴って認識されているからです。たとえば、実際より少し右に曲がった道の先がさらに右に曲がっていると、人間は感覚的に最初の曲がった道を基準にして見ますから、最初の道を真っ直ぐに修正して認識し、より傾いた道を傾いていると認識するのです。そのように複雑な認識が絡み合って現実が認識されますから、理論に基づく遠近法は非現実的な違和感を覚えてしまうのです。

#### 4. 長谷川等伯の美意識をより理解するために

##### 1) 薬本の美について

ここでは、前文で説明した薬本の美について、さらに理解を求めるために繰り返して説明します。

仏のことを「美しい人間」と位置づけることにしますと、「美しい人間とは何か」について考察しなくてはなりません。そのことについて、西洋ではソクラテスが「本源の美」を述べ、プラトンは美を「肉体の美・心の美・人倫の美・絶対の美」と述べ、アリストテレスは、美は「人間の精神に内在する理想的存在である」と言い、カントは「美とは生命を促進させる感情である」と言いました。また、東洋では、謝赫が「気韻生動」として説明しています。ここでは、そのことを踏まえながらも、さらに進んで薬本の美を説明したいと思います。

美は人間の内在性として存在しているもので、感性と理性の融合によって作り出された言葉ですから、美を説明しようとする、必然的に知について説明しなくてはなりませんから、この関係性について考えていると、その二つに共通する人間について考えざるをえなくなりました。そうして、この複雑な人間について考えていますと、仏教で説く人間は「空・仮・中」の三諦であると言う考え方にたどり着きました。そこで、「空・仮・中とは何か」を考えますと「空」とは、実体はないが実在する「心」を意味し、「仮」とは、変化し続ける「身体」を意味し、「中」とは、普遍の実体である「生命」を指している言葉であることが理解できたのです。それでは、この「身体・精神・生命」の中で美は、どのようにして生まれるのでしょうか。

そこで、人間の中を、どのように動くのかについて考察することにしました。まず、外的刺激は、六根を代表とする身体から取り入れられますから、次に精神に行くものと、生命に行くものに分かれます。そうして、精神に行ったものが、直ちに身体に帰るものもあ

れば生命に行くものもあります。次に、生命に行ったものが、直ちに身体に帰るものもあれば精神に行くものもあります。このように考えますと、身体→精神→生命→身体の運動と身体→生命→精神→身体の運動の2つがあることになりますから、ここでは、どちらの動きが美になるかを考えてみましょう。そこで、美は、まず、外的刺激が身体の六根を通じて入ってきたものが精神に行くのでしょうか、それとも生命に行くのでしょうか。画家は、美術制作を行う前の導入として感動こそが美術表現の原点であると繰り返し訴えます。このことは「感動」が美術活動の原点であり、この「感動」は生命に宿る感性の躍動感を指しているのですから、必然的に美は、身体（六根）→生命（感性）→精神（理性）→身体（技術）の動きになると説明できます。つまり、外的刺激により生命で湧きあがる感動を精神に内在する教養を駆使して表現する活動のことが美になります。

今日の個人的な創作活動は、その人の持つ教養によって、その人の作風を作るのですから、絵を描く人は出来るだけ豊かな教養を身につけるようにしなくてはなりません。そうして、より多くの教養を身につけて、生命の感動をできるだけ豊かに表現するための精神が必要になるのです。そうして、ついに身体に支えられた技術を通じて描かれますが、この身体の機能も、より複雑な動きが出来るように日々訓練しなければなりません。

ですから、薬本の美は、「外的刺激を受けて身体（六根）が動き、それが生命に内在する感性の活動（感動）となり、その感動をよりの確に表現しようと教養的精神（理性）が働き、その動きが身体に支えられた技術を通じて表現される螺旋的運動である」と定義することができるのです。そのように考えれば、美は本来、運動それ自体の中に宿るものですが、いつの間にか観念的意識に基づく固定的意識に置き換えてしまったのは、なぜなのでしょう。

美は、自由な心に支えられた創造活動の中にしか宿らない妙法なる力であると言っておきましょう。

## 2) カント美学と薬本美学の関係について

カントは「無概念で普遍的に快なるものが美である」と言い、また、「美とは生命を促進させる感情である」と言いました。このことを薬本の美に当てはめて説明しますと、カントの美に対する説明は生命の感動を説明していることになります。なぜなら、概念が理性に基づく精神に宿るものであり、普遍的とは、常に変化している身体でも精神でもなく、普遍の実在である生命を説明しているのですから、カントの美意識とは、結局のところ、六根を通じて身体に入る外的刺激は、まず感性に支えられた生命に流入して感動が生まれ、その感動を理性に支えられた精神で分析して、「美とは何か」説明して、文字に残す行為になりますから、カントの美の説明は、薬本の美的プロセスと同じになるのです。

### 3) 謝赫美学と薬本美学の関係について

謝赫は「画の六法」の中で、まず、第一に「気韻生動」を説明しています。「気」とは今風に言えば生命力で、生命力が周囲の人や物に響き渡ることを「気韻生動」と言っているのですから、六根から入った外的刺激は、まず、感性に基づく生命に流入したことを意味しています。そうして、理性に基づく精神に入るのですが、この精神での活動が、第二法～第六法の説明です。まず、精神では、「骨法用筆」「随類賦彩」「応物象形」「経営位置」「伝移模写」がありますから、この分析に基づいた表現活動が身体の技術として行われ「高遠・深遠・平遠」として表現されることになります。このように捉えれば、謝赫の美意識は、まさに薬本の美的プロセスになるのです。

## 第三章 長谷川等伯の心情について

長谷川等伯は日蓮大聖人の影響を強く受けていますから、当然、法華経の影響を受け、法華経の基本的姿勢は「即身成仏」ですから、現代的言葉に置き換えれば「自由・平等・博愛」になります。この意味するところは、老若男女のすべての人が、社会的階層に関係なく妙法を信じることによって仏になれるというのが骨子です。

この考え方を明確に示したのは、中国の天台大師だと言われています。天台大師の法華経は釈迦の法華経を教義内容に基づいて編成し直し成仏への道標とした人です。その考え方を継承して、さらに、成仏とは「人間尊厳」であると言い切ったのが日蓮です。日蓮は、「蔵の財よりも身の財、身の財よりも心の財こそ第一なれ」と言い、「財力よりも人間的教養の方が優れ、人間的教養よりも人間の心根こそが大切」とであると説きました。この人間尊厳に基づく生活行動は長谷川等伯にも宿り、彼の代表作である「松林図」は、この意識に基づく生命活動を気力で描いた作品であるがために、時代を超えて観る人の心に人間としての本質的存在を目覚めさせるのです。

今後、人間の生活環境が、どのように変化しようとも、この作品は、人間が人間である限り人間の本質的存在としての仏の象徴である純粹美を覚醒させ続けるに違いありません。

次に、ここでは、さらに、長谷川等伯の人間理解と信念について天台大師の考え方から説明して理解を深めてもらおうと思います。

天台の優れた所は、人間行動を行動としてだけではなく精神活動としてとらえ、さらには精神活動を乗り越えた生命活動までたどり着き、生命とは一念三千だと悟ったところにあるのです。念とは、国語辞典によれば①気持ち、思い、②かねての願い、手落ちのないように細かいところまで注意する。などの意味がありますが、その一念の中に三千の生命活動が宿っていると説明したのです。これは人間心理の究極の分析です。三千とは、ま



ず、十界であり、さらに、十界に十界があり、それに十如是を加えて千界で、それに五陰世間と衆生世間と国土世間の三世間を加えて三千界と説明したのです。ここでは、まず、1. 十界について説明し、2. 十界の中の十界を説明し、3. 十如是について説明し、最後に、4. 三世間について説明しようと思います。

## 1. 十界について

苦悩渦巻く地獄界、欲望の渦巻く餓鬼界、卑屈さの渦巻く畜生界、怒りの渦巻く修羅界（ここまでを四悪趣）、優しさの渦巻く人界、喜びの渦巻く天界（ここまでを六道）、真実を求める声聞界、あらゆる所に真実を見つける縁覚界、真実を人に伝える菩薩界（善行）、真実に満ち溢れた仏界（美）があります。これが十界です。

## 2. 十界の中の十界について

ここでは、地獄界の十界と、天界の十界と、声聞界の十界と、菩薩界の十界と、仏界の十界について説明します。

まず、地獄界の十界は、苦悩に苦しむ地獄界、苦悩を求める餓鬼界、苦悩に卑屈になる畜生界、苦悩を怒る修羅界、苦悩を地獄と知る人界、苦悩を喜ぶ天界、苦悩が真実であることを知る声聞界、苦悩があらゆる所にあることを知る縁覚界、苦悩の存在を他人に伝えようとする菩薩界、苦悩が美しく輝く仏界です。次に天界の十界は、喜びに苦しむ地獄界、喜びを求める餓鬼界、喜びに卑屈になる畜生界、喜びを怒る修羅界、喜びを受け入れる人界、喜びを喜ぶ天界、喜びが真実である声聞界、喜びがあらゆる所にあることを知る縁覚界、喜びを他人に伝えようとする菩薩界、喜びに満ち溢れた美しい仏界です。次に声聞界の十界は、真実に苦しむ地獄界、真実を求める餓鬼界、真実に卑屈になる畜生界、真実を怒る修羅界、真実を受け入れる人界、真実に喜ぶ天界、真実に目覚める声聞界、真実があらゆる所にあることを知る縁覚界、真実を他人に伝えようとする菩薩界、真実に包まれた美しい仏界です。次に菩薩界の十界です。人助けに苦しむ地獄界、人助けを求める餓鬼界、人助けを軽蔑する畜生界、人助けを怒る修羅界、人助けを受け入れる人界、人助けを喜ぶ天界、人助けが人間の真実の姿だと知る声聞界、人助けがあらゆる人に出来ることを知る縁覚界、人助けに邁進する菩薩界、人を救済して美しさに包まれた仏界です。次に仏界の十界です。美しく苦しむ地獄界、美しく欲する餓鬼界、美しく卑屈になる畜生界、美しく怒る修羅界、美しく生きる人界、美しく喜ぶ天界、美しさを求める声聞界、美しい現実がどこにでも存在することを知る縁覚界、美しく人助けをする菩薩界、美しさに満ち溢れる仏界です。

### 3. 十如是关于

十如关于は「如关于相、如关于性、如关于体、如关于力、如关于作、如关于因、如关于縁、如关于果、如关于報、如关于本末究鏡等」です。如关于とは、国語辞典によれば、「かくのごとく、あるいは、そのまま・その通り」という意味で、十如关于とは「ありのままの姿、ありのままの性格、ありのままの人間に、ありのままの力が働き、ありのままに作用し、それがありのままの因となり、ありのままの縁となり、ありのままの結果となり、ありのままの報を受け、これが生命における人間生活なのである」ということです。このことは開高兼が完璧なことの言い回しに「何も足さない、何も引かない」と言いましたが、日常生活のすべてが、その人の境涯を決めるということで、地獄に行くか、仏になるかは、その人の振る舞いによると説明しているのです。つまり、十界は観念的説明であり、具体的に十界のどこに行くかは、意識によらないその人の生命活動としての生活行動により決まるということで、ことわざの中にも、「過去の因を知らんと欲せば現在の果を見よ。未来の果を知らんと欲せば現在の因を見よ」とあります。

この十如关于は、十界は固定的な存在ではなく、日常生活での生存行動が、その境涯を決めることを理解させるために説明しているのです。

### 4. 三世間について

三世間は、五陰世間、衆生世間、国土世間です。五陰世間とは、人間が、地（肉体）、水（体内の水）、火（体温）、風（呼吸）、空（環境）によって成り立っていて、そのどれかが不調になると病気などにかかると考えられています。また、人間にも地獄から来たような人もいれば、欲望の虜にされた人もいれば、卑屈さの奴隷になった人もいれば、怒りに満ちた人もいれば、心の安定した人もいれば、喜びに溢れた人もいます。また、「真・善・美とは何か」を考えている人もいれば、「真・善・美」があらゆるところに存在することに気づく人もいれば、自己犠牲をしながら「真・善・美」を訴え続ける人もいますし、「真・善・美」に包まれた仏さまのような人もいるでしょう。次に衆生世間は、人間の集まる場所のことで、現代では社会ということになります。社会も苦しみに満ちた地獄のような社会もあれば、欲望に溢れた社会もありますし、卑屈さの虜になった社会もありますし、怒りの満ちた社会もありますし、平和な社会もありますし、喜びの満ちた社会もありますし、「真・善・美」を学ぶ社会もありますし、お互いに「真・善・美」を啓発し合う社会もありますし、「真・善・美」を啓蒙する社会もありますし、「真・善・美」に支えられた社会もあるでしょう。最後は国土世間です。国土にも十界があります。戦争ばかりしている地域もあれば、資本主義社会のように欲望のあふれた地域もあれば、傲慢と卑屈の渦巻く地域もあれば、怒りをあらわにしている地域もあれば、平和な地域もあれば、喜びの溢れた地域もあります。また、人間としての「真・善・美」の振る舞いを求める地

域もあれば、「真・善・美」を理解し合う地域もあります。また、「真・善・美」に支えられた地域にするために努力している地域もあれば、「真・善・美」に支えられた福祉の充実した地域もあります。

出来れば、豊かな文化活動に支えられた政治・経済活動の溢れる社会の実現のために努力する人間集団であってほしいと願わずにはられません。

さて、長谷川等伯は、日蓮大聖人を通じて仏教の本質である一念三千論を学び、そこから仏になる道を目指したに違いないし、仏になることこそが美しい絵を描ける最高の道であることも理解していたと思われます。なぜなら、仏とは、人間としての象徴美を意味するからです。そのために、経典や題目（南無妙法蓮華經）を唱なえて成仏の道を模索し、その証としての絵画表現であったのだろうし、また、布教活動にもなると信じていたに違いないのです。そうでないと、「楓図壁貼付」「松林図」のような個人的人間の限界を超えた普遍的な表現ができるはずがありません。

#### 第Ⅳ章 長谷川等伯の技術について

長谷川等伯が、謝赫の「画の六法」に基づいて制作活動をしていたことは、彼の作品を観れば容易に理解することができますが、それ以外に東洋では「三遠」という考え方もあり、彼も当然のように、その影響を受けていたと思います。三遠とは「高遠・深遠・平遠」です。「高遠」とは、空高く見上げたように表現する技法で、「深遠」とは、平面に奥深い印象を与えようとする技法で、平遠とは、大地の左右を広々と見渡すように表現する技法のことです。これらは、東洋人独特の意識から来ているもので、今日においても低い位置から見上げた山などを雄大に描く表現や霧の中を奥に向かって進んでいけるように描く表現や高い位置から大地を見下ろすように描く俯瞰図の中にも生き続けており、また、味わいの深い表現（深みのある表現—絵の具を何層も塗り重ねて色調を複雑にする）を求める傾向などが深遠に該当すると思われます。

特に彼の代表作の一つである「楓図壁貼付」は、「骨法用筆—デッサン力」「髓類賦彩—彩色力」「応物象形—描写力」「経営位置—構成力」「伝移模写—表現力」「気韻生動—生命力」が余すところなく描かれた作品であります。また、「松林図」は、「骨法用筆—クロッキー力」「経営位置—構成力」「伝移模写—表現力」「気韻生動—生命力」「高遠・深遠・平遠」があますところなく描かれている作品だと思います。

#### 第Ⅴ章 長谷川等伯と「守・破・離」について

長谷川等伯は、初め、雪舟の弟子であった等春から絵の手ほどきを受けていて、また、

義父である長谷川宗清の心身に渡る美術的影響も受けているのですが、彼が熱心な日蓮宗の信者であったことを考えれば精神的には日蓮大聖人の影響を強く受けたと思われます。

この当時の長谷川等伯は、彼の誠実な性格もあって絵の師匠である等春の影響を確実に吸収し、また、日蓮の考え方や生き方を誠実に学んだと思われます。そのことを裏づけるのが、長谷川等伯が25歳の時に描いた「日乗上人像」や26歳の時に描いた、「日蓮聖人像」などの作品です。この作品を観れば、伝統的表現方法に則った厳格な表現を守って描かれた作品であることが判り、そこには、まだ、等伯の個性も独自性も現れてはいません。この時代を文化継承時期と言い、一般的に「守」の時代と言います。特に、この時代は、謝赫の「画の六法」の中の「骨法用筆」「随類賦彩」を中心にした修業を積んだと思われま

す。それが33歳の時に、能登から文化の中心であった京都で生活するようになり、当時、京都で美術界の中心であった狩野派に出会い、今までの模倣的で内省的な表現が時代遅れであることを知り狩野派に所属して表現を学んだ時が「破」の時期になります。この時期は今までの長谷川等伯が学んだ表現の上に狩野派の表現を受け入れて、等伯独自の新たな表現を試みようとする混乱に満ちた時代なので「破」の時代と言います。特に、この時期には、謝赫の「画の六法」の「応物象形」「経営位置」について学んだと思われま

す。そうしている内に、やがて、50歳代になり、長谷川等伯が自分の作風で絵が描けるようになり、やがて、狩野派と対立するようになったのだと思われま

す。狩野派と等伯派の違いは、技術的な面だけではなく表現精神の違いにあると思われま

す。狩野派は豪華絢爛な表現を求めるあまり人間の精神性をないがしろにした表現をする傾向があるのに対して長谷川等伯は、いかなる材料・技法を使用して華美な表現を描こうとも、その中に静かで気品のある美の追求が込められた表現を目指していたと思われま

す。その結果、彼の描いた作品は観る人の心を「常・楽・我・浄」に支えられ気持ちにになってしまう力を持っていました。たとえば、長谷川等伯が描いた「楓図」も一見すると華やかな表現をしていますが、観る人の心は、自然を見つめるような気品に満ちた静寂な気持ちを抱かせてしまうのです。そして、その追求は必然的に水墨画の世界へと長谷川等伯をいざない、ついに、静謐で気品に満ちた「松林図」屏風の誕生があつたと思われま

すし、だからこそ、長谷川等伯は、雪舟の弟子だと言ったのだと思いま

す。ここでの彼は「表現力」「気韻生動」という美術表現に欠かすことのできない作家の信念と生命力を習得することができました。その習得にはおそらく、彼の理解者で豊かな美術力を持っていた長男の死も大きな影響力を持っていたことでは

しょう。ともかく、どのような表現作品であっても、彼が絵の中で示している様に生命賛歌に基づく表現こそ最高の美術表現になることを忘れてはなりません。この時期を「離」の時期

と言います。

このように考えると、長谷川等伯は日本伝統の美術教育方法である「守・破・離」を確実に吸収した人でもあるのです。

## 第Ⅵ章 まとめとして

長谷川等伯は、美術表現に欠くことのできない感性を師匠の等春と能登周辺の自然から育み、信念を日蓮大聖人の法華經に基づく人間主義・人間尊厳から学び、表現意識を謝赫の「画の六法」から吸収したことは間違いありませんし、それを生まれながらに持った誠実な心で調和させて描いたことは彼の作品を観れば一目瞭然であることが判るでしょう。そうであれば、ある意味、今日の作家のような個性的な表現力はないが誠実な感情に基づく平凡な表現が画面全体を占めているように思えるのです。

日蓮大聖人も、歴史的には反政府的で攻撃的な人として説明される場合が多いようですが、彼の心の中を覗くと、自然法に則った平凡な人柄が滲みでていることが判るのです。また、謝赫も「画の六法」の中で、当時の画家の個性的な美術表現の中から普遍的な要素を抜き出すことで美術表現に大切なものを見つけ出しているのですから、この人も誠実な人柄であったことが伺われます。このように、創造的でも個性的でもない人達の影響から、長谷川等伯が、なぜ、世界に誇る作品を描くことができたのかが疑問に思われます。

今日の美術家も美術教師も、最初は 美術表現が伝統的作品や自然の模倣から始まろうとも、最終的には創造的で個性的な表現を求めることで自己表現することを目的にしていますが、長谷川等伯の作品から判断すると、本物の美術表現は、普遍的意識に基づく平凡な表現の中にこそ、真に創造的で独創的な表現が生まれる要因が含まれていることを示しているのです。

そのように考えれば、今までの美術教育は、ある意味、個性的で特殊な教育方法が重宝されてきたけれども、普遍的秩序に基づく美意識や美術表現技術を伝えてこなかったところに最大の問題点があるように思われてなりません。

この事実は、平凡こそが独創的な作品を生み出す基本的条件であることを証明した長谷川等伯研究こそが、これからの美術教育の進むべき方向を示していると考えられるのです。



## 参考文献

1. 見えるものとの対話 ルネ・ユイグ著、中山公男・高階秀爾共著、美術出版社、1967
2. 芸術の道 ハイน์リヒ・リュッツェラー著、川上実訳、美術出版社、1973
3. 美術と視覚 上・下 アルン・ハイム著、波多野完治・関計夫訳、美術出版社、1963
4. チゼックの美術教育 W・ヴィオラ著、久保貞次郎・深田尚彦共訳、黎明書房、1936
5. 芸術による教育 ハーバード・リード著、植村鷹千代・水沢孝策共著、美術出版社、2001
6. 美術教育による構造 上昭二・大勝恵一郎共著、ダヴィッド社、1967
7. 美学 ドニ・ユイスマン著、久保伊平治訳、白水社、2001
8. カンディンスキー抽象芸術論 西田秀穂訳、美術出版社、1958
9. カンディンスキーの回想 西田秀穂訳、美術出版社、1979
10. 自由画教育論 山本鼎著、黎明書房、1983
11. 生涯教育学 平沢薫著、プレス・ギムナスチカ、1977
12. 青春と美 武者小路実篤著、芳賀書店、1973
13. 美術心理学 薬本武則著、K's 工房、2008
14. 美術の道 薬本武則著、K's 工房、2007
15. 国語辞典 見坊豪紀・金田一京助・金田一春彦・柴田武編者、三省堂、1986
16. 日蓮宗 <http://www.nichiren.or.jp/shinjya/026.htm> 2009
17. 石川県七尾美術館  
<http://www.city.nanao.lg.jp/nanabi/pages/hasegawa/hasegawa01.htm> 2009
18. 等伯画「松林図」にみる能登の風景—日本海沿岸の原風景を求めて—  
[http://www7.ocn.ne.jp/~kita3079/Hasegawa-Touhaku\\_10.htm](http://www7.ocn.ne.jp/~kita3079/Hasegawa-Touhaku_10.htm) 2009